



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

La evolución del estilo interpretativo de Yehudi Menuhin a través de tres grabaciones de la Sonata nº 1 en Sol menor BWV 1001 de Johann Sebastian Bach

Autor/es

LOURDES VIOLETA PELÁEZ RUIZ

Director/es

MIGUEL ÁNGEL MARÍN LÓPEZ

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2019-20



La evolución del estilo interpretativo de Yehudi Menuhin a través de tres grabaciones de la Sonata nº 1 en Sol menor BWV 1001 de Johann Sebastian Bach, de LOURDES VIOLETA PELÁEZ RUIZ

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

Trabajo de Fin de Máster

**La evolución del estilo
interpretativo de Yehudi Menuhin
a través de tres grabaciones de la
*Sonata nº 1 en Sol menor BWV
1001* de Johann Sebastian Bach**

Autora

Lourdes Violeta Peláez Ruiz

Tutor: Miguel Ángel Marín López

MÁSTER:

Máster en Musicología (654M)

Escuela de Máster y Doctorado



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

AÑO ACADÉMICO: 2019/2020

ÍNDICE

RESUMEN

ABSTRACT

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 La formación violinística de Menuhin	2
1.2 Descripción de las grabaciones.....	3
1.3 Metodología.....	4
1.4 Estado de la cuestión.	7
2. ACORDES	9
3. TEMPO	13
4. DINÁMICAS	20
5. VIBRATO	24
6. CONCLUSIONES	27
BIBLIOGRAFÍA	29
ANEXOS	32
Anexo 1: gráficas de tempo.....	32
Anexo 2. Espectrogramas.	39

RESUMEN

Las grabaciones se han convertido en los últimos años en un importante objeto de estudio de investigaciones musicológicas gracias a la accesibilidad y a la cantidad de información que pueden aportar al investigador y, sobre todo, al viraje de las premisas de la musicología, que pasan del texto a la interpretación. En la presente investigación se analizan tres grabaciones del violinista Yehudi Menuhin (1916-1999) para ilustrar la evolución de su estilo interpretativo. Considerado uno de los más grandes virtuosos del violín del siglo XX, el músico ha sido estudiado por las obras de su repertorio (Walden, 2012) o por sus propios registros sonoros (Laki, 2012). Sin embargo, hasta la fecha no se han realizado trabajos comparativos de distintas grabaciones del violinista de una misma obra para trazar características de su estilo. Se han seleccionado tres registros de la *Sonata nº 1 en Sol menor BWV 1001* de Johann Sebastian Bach, obra recurrente en el repertorio violinístico. Los tres pertenecen al sello Emi/Warner y entre ellos median unos veinte años (1935, 1956 y 1973-75), lo que permitirá tener una visión de un periodo total de cuatro décadas. Para el estudio de estos se combinan el análisis auditivo y el informático mediante el *software Sonic Visualiser*, especialmente desarrollado para el análisis de grabaciones. Los resultados de este trabajo podrán contribuir, aunque sea modestamente, a la configuración de una historia de la interpretación y tener potenciales aplicaciones pedagógicas.

ABSTRACT

In the last years, recordings have become an important object of study of musicological researches thanks to the accessibility and the amount of information that they can provide not only to the researcher but also those made by the change of the musicology premises, which go from text to interpretation. In this research, three recordings played by the violinist Yehudi Menuhin (1916-1999) are analyzed to study the evolution of his interpretive style. Considered one of the greatest violin virtuoso of the 20th century, the musician has been studied through the works of his repertoire (Walden, 2012) or through his own sound recordings (Laki, 2012). However, so far there have been no comparative

works of recordings from the violinist of a same piece to trace characteristics of his style. Three recordings have been selected from *Sonata No. 1 in G minor BWV 1001* by Johann Sebastian Bach, a recurring work in the violin repertoire. The three recordings belong to the Emi / Warner label and there are twenty years apart between them (1935, 1956 and 1973-75), which will allow us to have a vision of a total period of four decades. For the study of the recordings, aural and computer analysis are combined using the Sonic Visualiser software, specially developed for the analysis of recordings. The results of this study may contribute, even if modestly, to the configuration of a history of interpretation, and have potential pedagogical applications.

1. INTRODUCCIÓN

Las grabaciones se han convertido en un importante objeto de estudio de investigaciones musicológicas, gracias a la accesibilidad y a la información que aportan. Ornoy (2008) explica que aunque estas puedan considerarse como representaciones aisladas de interpretaciones, nos brindan la oportunidad de conocer los enfoques musicales de sus intérpretes¹. Cook (2013) apunta que la actuación en vivo y las grabaciones no son solo el reflejo de una partitura, sino una experiencia primaria de la música para la que los intérpretes son esenciales². Según Fabian (2015), pueden estudiarse como interpretaciones ya que el oyente lo experimenta como tal³. En esta investigación se analizan tres registros sonoros del violinista Yehudi Menuhin para estudiar características de su estilo interpretativo, así como su evolución en un periodo de cuarenta años a través de una misma obra. Los resultados de esta investigación pueden utilizarse para contribuir a la configuración de una historia de la interpretación o incluso tener aplicaciones pedagógicas.

Yehudi Menuhin (1916-1999) está considerado uno de los violinistas más importantes del siglo XX. Actualmente sigue siendo un violinista de referencia gracias a sus escritos y a las numerosas grabaciones que realizó durante su carrera. En su catálogo se recogen más de cien registros sonoros solo de obras de J. S. Bach⁴. Se convirtió en el músico con el contrato de mayor duración con la compañía EMI⁵, efectuando sus primeros trabajos en 1928 y siendo uno de los artistas más grabados del siglo pasado⁶.

¹ ORNOY, Eitan. "Recording Analysis of J. S. Bach's G Minor Adagio for Solo Violin (excerpt): A Case Study". *Journal of Music and Meaning*, 6 (2008), p. 3.

² COOK, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 21.

³ FABIAN, Dorottya. *A Musicology of Performance: Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*. Cambridge, Open Book Publishers, 2015, p. 18.

⁴ *The music*, <https://www.menuhin.org/the-music> [consulta: 17/6/2020].

⁵ *Ibid.*, [consulta: 17/6/2020].

⁶ KINLOCH ANDERSON, Ronald; DUCHEN, Jessica; y BURTON, Humphrey. "Menuhin [Baron Menuhin of Stoke d'Abernon], Yehudi." *Grove Music Online* (2001), [consulta: 17/6/2020].

Para acometer esta investigación, de todo su extenso catálogo se han seleccionado tres grabaciones de la *Sonata nº 1 en Sol menor BWV 1001* de Johann Sebastian Bach. La elección de esta composición responde a dos motivos. En primer lugar, las sonatas y partitas de Bach forman parte del núcleo central del repertorio para violín como instrumento solista⁷. En segundo lugar, Menuhin grabó la obra en diferentes ocasiones, separadas por una distancia temporal de unos veinte años. Esta sonata es la primera de las *Seis sonatas y partitas para violín solo (Sei solo. A violino senza basso accompagnato. Libro Primo)* BWV 1001-1006, cuya fecha de composición, según el autógrafo, es 1720⁸. Sigue el modelo de la *sonata da chiesa* (lento-rápido-lento-rápido) y sus movimientos son: *Adagio*, *Fuga*, *Siciliana* y *Presto*.

1.1 La formación violinística de Menuhin

Menuhin comenzó a tocar el violín con cinco años. Su primer profesor fue Sigmund Anker, a quien le siguió Louis Persinger. Con solo siete años debuta en concierto, acompañado de Persinger al piano. En 1927 comienza a estudiar con Enescu⁹, quien influyó a Menuhin durante toda su carrera. Él mismo reconoce en su autobiografía que durante mucho tiempo podía oírlo en su cabeza dándole consejos o preguntándole acerca de las decisiones musicales que estaba tomando¹⁰. En 1929 también recibió clase de Aldolph Busch¹¹. Teniendo en cuenta a sus profesores, las influencias musicales de Menuhin tienen diferentes

⁷ Anterior a la composición de las *Sonatas y Partitas* de J. S. Bach ya existían otras obras que habían tratado el violín de manera polifónica sin acompañamiento de otro instrumento: *Passacaglia en Sol menor* de H. I. Biber compuesta en 1674 (decimosexta de las *Sonatas del Rosario o Misterio* considerada el precedente más importante de la *Ciaccona* de Bach); *Seis partitas para violín solo* (1696) y *Suite en La mayor para violín solo* (1683) de J. P. von Westhoff; y *Sonata para violín solo* (1716) de J. G. Pisendel.

⁸ BLUME, Friedrich y NEWCOMB, Wilburn W. "J. S. Bach's Youth". *The Musical Quarterly*, 54, 1 (1968), p. 14.

⁹ KINLOCH ANDERSON, Ronald; DUCHEN, Jessica; y BURTON, Humphrey. "Menuhin [Baron Menuhin of Stoke d'Abernon], Yehudi." *Grove Music Online* (2001), [consulta: 17/6/2020].

¹⁰ MENUHIN, Yehudi. *Unfinished Journey*. Londres, Macdonald and Jane's, 1977, p. 103.

¹¹ KOLNEDER, Walter. *The Amadeus Book of the Violin. Construction, History and Music*. Cambridge, Amadeus Press, LLC, 1998, p. 524.

raíces. Persinger estudió en Estados Unidos y más tarde en Leipzig y en Bruselas con Ysaÿe¹², representante de la escuela franco-belga. Enescu, de origen rumano, estudió violín con Hellsmesberger en Viena y con Marsick en París, quien a su vez se había formado en Bélgica y París. Por su parte, a Adolf Busch se le considera “típicamente alemán”¹³, por su enfoque virtuoso. Por tanto, su formación estuvo marcada por grandes maestros con raíces en diferentes escuelas, pero que comparten virtuosismo y una técnica impecable.

1.2 Descripción de las grabaciones

La primera grabación que se analiza se realizó en 1935¹⁴, cuando el violinista tenía dieciocho años. Es un registro de juventud en la que todavía muestra la influencia de Enescu, de quien también se conserva una grabación de la misma obra unos años más tarde¹⁵. Esta circunstancia permitirá comparar ambas propuestas para encontrar similitudes y diferencias y determinar cómo afectaron en su interpretación las directrices del maestro. Menuhin tuvo muy presente la recomendación que Enescu le dio para interpretar la obra de Bach:

Me aconsejó que tocara Bach estrictamente, porque dijo que por muy fuerte que sea tu impulso emocional, nunca debe destruir el ritmo básico ni alterar la forma general de la pieza de su forma arquitectónica¹⁶.

La segunda versión analizada es de 1956¹⁷, después de la Segunda Guerra Mundial y de la muerte de su hijo Alexis en 1955. El violinista tenía aquí cuarenta años. Nos encontramos ante un músico maduro, con un acercamiento más

¹² KOLNEDER, Walter. *The Amadeus Book of the Violin*..., p. 526.

¹³ *Ibid.*, p. 516.

¹⁴ BACH, Johann Sebastian. *Sonata n°1 in G minor for solo violin BWV 1001*. Yehudi Menuhin (Grabación 19/12/1935). CD. Warner 0825646777051.

¹⁵ BACH, Johann Sebastian. *Complete Sonatas and Partitas for Solo Violin BWV 1001*. George Enescu. (Grabación 1940). CD. IDIS 328/29.

¹⁶ “Bach he advised me to play strictly, for he said that however strong your emotional impulse may be, it should never destroy the basic pace nor twist the overall form of the piece from its architectural shape.”

The man, <https://www.menuhin.org/the-music> [consulta: 17/6/2020].

¹⁷ BACH, Johann Sebastian. *Sonata n°1 in G minor for solo violin BWV 1001*. Yehudi Menuhin (Grabación 6-7/9/1956). CD. EMI 768102.

reflexivo al instrumento. Como él mismo reconoce en su autobiografía (1977), tuvo que volver a trabajar desde la base su enfoque técnico para tocar el violín¹⁸.

La tercera y última grabación se registró entre los años 1973 y 1975¹⁹, durante una etapa de plena madurez donde explora nuevos estilos como el jazz, la música india y otras tendencias musicales. Motivado por su interés por la música improvisada, colabora con el músico indio Ravi Shankar, de quien dijo tras asistir a un recital suyo con Ali Akbar Khan, que había sido una de las experiencias más mágicas del mundo²⁰. También, formó dúo junto al violinista de jazz Stéphane Grappelli, con quien actuó ante público por primera vez en 1971²¹. Junto a este, Menuhin descubrió la libertad del solista en la música no escrita²².

1.3 Metodología

Para determinar las características del estilo de Menuhin, partiremos del estudio de referencia de Dorottia Fabian (2015)²³, en el que la autora revela los elementos para establecer la tendencia interpretativa de diferentes violinistas. Estudia grabaciones realizadas entre 1977 y 2010, dividiendo a los violinistas en dos estilos según sus interpretaciones: interpretación convencional (MSP, *maintstream performance*) e históricamente informada (HIP, *historically informed performance*). Compara estos dos a partir de fraseo, articulación y acentuación, golpes de arco, acordes, ornamentación, tempo, ritmo, vibrato y dinámicas²⁴. A partir de estos parámetros, elabora una tabla comparativa en la que detalla con claridad las características de las tendencias, aunque también hace hincapié en que pueden superponerse o no cumplirse de forma nítida, por lo que será el

¹⁸ KINLOCH ANDERSON, Ronald; DUCHEN, Jessica; y BURTON, Humphrey. "Menuhin [Baron Menuhin of Stoke d'Abernon], Yehudi." *Grove Music Online*. (2001). [consulta: 17/6/2020].

¹⁹ BACH, Johann Sebastian. *Sonata n.º 1 in G minor for solo violin BWV 1001*. Yehudi Menuhin (Grabación 3/73, 1-2/74 & 7/1975). CD. EMI 2C167-02720.

²⁰ *The man*, <https://www.menuhin.org/the-music>. [consulta: 17/6/2020].

²¹ *Ibid.*, [consulta: 17/6/2020].

²² VITTES, Laurence. "10 Essential Yehudi Menuhin Recordings". *Strings*, 17 de diciembre de 2015, <https://stringsmagazine.com/10-essential-yehudi-menuhin-recordings/> [consulta: 17/6/2020].

²³ FABIAN, Dorottya. *A Musicology of Performance*:...

²⁴ *Ibid*, pp. 101-111.

análisis y la contabilización de todos los aspectos lo que estipule la categorización del estilo²⁵. Los resultados que se obtengan del estudio de las grabaciones de Menuhin se compararán para poder enmarcar al violinista dentro de un estilo a partir de estas apreciaciones.

Para encuadrar al violinista dentro de una tendencia y estudiar su evolución, en primer lugar, se han llevado a cabo un análisis de la *Sonata nº 1* sobre la partitura para señalar los puntos musicalmente más importantes y determinar después cómo pueden condicionar la interpretación de Menuhin. No se sabe con certeza qué edición utilizó para estudiar e interpretar esta obra, así que he trabajado sobre la edición *urtext* de las *Seis Sonatas y Partitas* de la editorial G. Henle Verlag²⁶ y el manuscrito²⁷.

Al igual que en las investigaciones de Ornoy (2008)²⁸ y Fabian (2015)²⁹, para el estudio de los registros se ha combinado el análisis auditivo con la aplicación del *software* informático *Sonic Visualiser*³⁰, desarrollado por la Universidad Queen Mary de Londres. Se trata de un programa específico para el análisis de grabaciones con múltiples opciones para estudiar parámetros musicales.

Por último, el análisis comparativo entre los tres registros sonoros será clave para señalar la evolución del estilo del intérprete. Además, se podrá establecer si las versiones de Menuhin tienen influencias de la interpretación históricamente informada o si, por el contrario, el músico continúa manteniendo en esta pieza un estilo de interpretación convencional.

Los elementos que se han elegido para el análisis son los siguientes:

²⁵ FABIAN, Dorottya. *A Musicology of Performance*:..., pp. 109-110.

²⁶ *Johann Sebastian Bach. Sechs Sonaten und Partiten. Violine solo. BWV 1001-1006*. Edición de Klaus Rönna. Múnich, G. Henle Verlag, 1987.

²⁷ *Johann Sebastian Bach. Sei solo. A violino senza basso accompagnato. Libro Primo*. Manuscrito, 1720.

²⁸ ORNOY, Eitan. "Recording Analysis of J. S. Bach's G Minor Adagio for Solo violin (Excerpt): A Case of Study". *JMM – The Journal of Music and Meaning*, 6 (2008).

²⁹ FABIAN, Dorottya. *A Musicology of Performance*:...

³⁰ CANNAM, Chris; LANDONE, Christian; y SANDLER, Mark. *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*. Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference (2010). Versión 4.0.1. <https://www.sonicvisualiser.org/> [consulta: 17/6/2020].

- Acordes.

Estos se han estudiado atendiendo a la ejecución en bloque o de forma arpegiada y a la dirección o el énfasis en una nota. La ejecución en bloque es más propia de la interpretación convencional mientras que en las versiones históricamente informadas es más usual arpeggiar los acordes en dirección ascendente³¹.

- Tempo.

La elección del tempo, así como el uso del fraseo *rubato*, será concluyente para definir el estilo de Menuhin. Fabian (2015) explica que los músicos que hacen versiones con interpretaciones convencionales tienen tempos más rápidos en los movimientos rápidos y más lentos en los lentos que los músicos que hacen versiones historicistas³². Para calcular los tempos de Menuhin se obtendrá el promedio de cada movimiento, así como las modificaciones dentro de segmentos seleccionados. Para este apartado es esencial la ayuda del programa *Sonic Visualiser*, con el que se podrán obtener datos objetivos y gráficas que muestren las variaciones y el *rubato* dentro de los movimientos.

- Dinámicas.

Las dinámicas también son fundamentales para encuadrar al intérprete dentro de una tendencia, así como su evolución. La construcción de largos *crescendos* o *diminuendos* en las frases de la interpretación convencional se contrapone a un uso de las dinámicas más contrastante en la historicista. En las grabaciones de Menuhin se han analizado las dinámicas teniendo en cuenta la longitud de las frases sobre las que se producen y cómo difieren en los tres registros. Además, se han puesto en relación con el tempo para examinar su correspondencia.

- Vibrato.

El vibrato es, junto con el tempo y la dinámica, uno de los parámetros más estudiados en el análisis de interpretaciones³³. Es uno de los recursos

³¹ FABIAN, Dorottya. *A Musicology of Performance*:..., p. 194.

³² *Ibid.*, p. 130.

³³ *Ibid.*, p. 137.

expresivos más importantes de la técnica violinística y su uso y forma marcan la diferencia entre los estilos, siendo más intenso y continuo en las interpretaciones convencionales que en las historicistas, donde su uso es más puntual. Dentro de este apartado se observan las características del vibrato de Menuhin atendiendo a su forma y a los contrastes entre las tres versiones mediante espectrogramas obtenidos con *Sonic Visualiser*.

1.4 Estado de la cuestión

Para esta investigación tiene especial relevancia la autobiografía de Menuhin publicada en 1977³⁴ en la que refleja circunstancias vitales que afectaron a su interpretación y a su visión musical. También resulta de interés la entrevista que le realizó David Dubal, transcrita en el libro *Conversations with Menuhin: a celebration on his 75th birthday* (1991)³⁵ en la que el músico hace un recorrido por su historia musical.

Varios autores han abordado aspectos de la interpretación de Menuhin con anterioridad. Joshua M. Walden (2012)³⁶ estudia la obra *Baal Shem* de Bloch y su importancia en los inicios de la carrera del violinista; el autor expone la transferencia de la identidad judía del músico en la interpretación musical a través de la recopilación de críticas y de los contextos donde fue interpretada su música. Esta publicación sirve como modelo para ver cómo se ha tratado con anterioridad la relación del artista con una obra en concreto, aunque la presente investigación se centra en el estilo y no en ningún aspecto identitario. En ese mismo año se publica el trabajo de Péter Laki³⁷ en el que se estudian las grabaciones del violinista del *Concierto para violín* de Bartók, teniéndose en cuenta ciertos aspectos que marcan las diferencias interpretativas de Menuhin con respecto a otros artistas y los motivos que podrían causarlas, como el uso

³⁴ MENUHIN, Yehudi. *Unfinished Journey*. Londres, Macdonald and Jane's, 1977.

³⁵ DUBAL, David. *Conversations with Menuhin: a celebration on his 75th birthday*. Londres, Heinemann, 1991.

³⁶ WALDEN, Joshua M. ““An Essential Expression of the People”: Interpretations of Hasidic Song in the Composition and Performance History of Ernest Bloch's Baal Shem”. *Journal of the American Musicological Society*, 65, 3 (2012), pp. 777- 820.

³⁷ LAKI, Péter. “Performance Practice and Philology in Bartók's Violin Concerto (1938)”. *Studia Musicologica*, 53, 1/3 (2012), pp. 153-159.

de acentos, ligaduras o el carácter de la interpretación. En este caso tampoco se profundiza en la evolución del intérprete.

Eitan Ornoy publica en 2008³⁸ su investigación sobre análisis de grabaciones de diferentes intérpretes en los que se tocan los nueve primeros compases del *Adagio* de la *Sonata 1 en Sol menor BWV 1001* de Johann Sebastian Bach. Para el análisis estudia acordes, tempo, fraseo, alteraciones rítmicas, golpes de arco, articulación, digitaciones, portamentos y dinámicas mediante análisis informático y auditivo. A diferencia de lo que propone Ornoy, en mi investigación se utiliza la obra completa, no solo algunos compases. Sin embargo, sirve de referencia como estructura y también es clave para ver cómo se han examinado con anterioridad elementos de este trabajo, a pesar de que no estudia la evolución de los intérpretes dentro de su estilo.

Daniel Leech-Wilkinson (2009)³⁹ propone en su libro el estudio de la música a partir de interpretaciones en grabaciones. Expone referencias y muestra cómo hacerlo a partir de ejemplos de intérpretes de diferentes instrumentos. En el capítulo referido al violín se centra en los violinistas Joachim y Kreisler, aunque también aporta datos de otros virtuosos, y estudia el cambio del vibrato a principios del siglo XX, pero sin analizar la evolución de intérpretes. En su investigación utiliza para ciertos aspectos el *software Sonic Visualiser*, del que tiene un gran dominio. Esta publicación resulta muy útil para encontrar información sobre análisis de música en grabaciones.

En 2005, Dorottya Fabian, publica su investigación preliminar sobre la interpretación de las *Sonatas y Partitas*⁴⁰, en el que hace un repaso a través de la historia. Aborda, por ejemplo, las diferentes ediciones de la partitura, así como nociones sobre interpretación de grandes virtuosos del violín. También ahonda en otros aspectos como digitaciones, vibrato, golpes de arco, interpretación de

³⁸ ORNOY, Eitan. "Recording Analysis of J. S. Bach's G Minor Adagio...".

³⁹ LEECH-WILKINSON, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London, CHARM, 2009, <https://charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>, [consulta: 17/6/2020].

⁴⁰ FABIAN, Dorottya. "Towards a Performance History of Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin: Preliminary Investigations". *Essays in Honor of László Somfai: Studies in the Sources and the Interpretation of Music Lanham*. Vikárus, L. y Lampert, V. (eds.). Maryland, Scarecrow Press, 2005, pp. 87-108.

acordes, tempo y prácticas interpretativas. A partir de este trabajo, Fabian publica en 2015 el que es quizá el más relevante para los fines de este ensayo: *A Musicology of Performance: Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*⁴¹. El propósito de la autora es mostrar un modelo de análisis en el que combina diferentes metodologías, usando programas informáticos como el *Sonic Visualiser* y el análisis auditivo. A pesar de la profundidad de su investigación, no estudia la evolución de los músicos, sólo hay algunos casos en los que analiza varias grabaciones de un mismo intérprete. En el tercer capítulo, centrado en violinistas y escuelas, los músicos son comparados entre sí y se pueden encontrar semejanzas entre otras figuras del violín y Menuhin. Su capítulo cuatro se dedica al análisis de grabaciones y de él se ha obtenido información pertinente para esta investigación.

En cuanto a estudios sobre el estilo de otros violinistas cabe destacar el libro de Dario Sarlo (2015)⁴², en el que el autor lleva a cabo una profunda investigación para descifrar el estilo de Jascha Heifetz, haciendo un alegato a favor de la labor del intérprete, considerándola al mismo nivel de importancia que la del compositor.

1. ACORDES

La interpretación de los acordes supone un reto técnico para los intérpretes, no solo por la dificultad de ejecución sino porque hay diferentes factores sobre los que tomar decisiones, como la manera de agrupar las notas o sobre cuál de ellas incidir para reforzar la línea melódica o armónica. En la interpretación de una obra barroca hay que añadir, además, los cambios que ha sufrido el arco del violín desde la época de composición hasta la actualidad. La fisionomía del arco barroco difiere de la del modelo Tourte, lo que influye directamente en la técnica y en la interpretación. Los violinistas actuales deben decidir entre ejecutar las obras barrocas con arcos barrocos, con modernos intentando imitar la técnica del anterior o usar un arco moderno con un estilo convencional.

En la práctica convencional de los acordes se ha retomado la idea del siglo XIX de movimiento horizontal con acompañamiento, atacando las notas más

⁴¹ FABIAN, Dorottya. *A Musicology of Performance*:...

⁴² SARLO, Dario. *The performance style of Jascha Heifetz*. Farnham, Ashgate, 2015.

graves antes de la caída del pulso y acentuando la voz más aguda en parte fuerte si esta es la que continúa la melodía. En la interpretación historicista prevalece la ejecución de los acordes arpegiados ascendente o descendentemente en función de la línea melódica⁴³. En cuanto a los acordes de tres o cuatro notas, la técnica violinística en las interpretaciones convencionales consiste en partir los acordes de cuatro notas en tres más una o dos más dos, enfatizando la nota que mantiene la melodía, especialmente si esta es la más aguda⁴⁴.

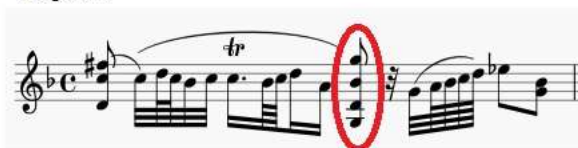
El *Adagio* es un movimiento propicio para el estudio de la ejecución de acordes ya que contiene de tres y cuatro notas y, al ser un movimiento lento, permite que el análisis auditivo sea más accesible para determinar las características de la interpretación de Menuhin. El primer acorde del movimiento, sobre la tónica, es de cuatro notas. En los tres registros sonoros, el violinista lo divide en dos más dos, ascendentemente, anticipando los graves a la caída del primer pulso y destacando el Sol más grave y el más agudo. En la grabación de 1935 mantiene las dos notas agudas hasta finalizar la duración de la negra, mientras que en las versiones posteriores el Sol agudo se queda solo, abandonando el Si y enfatizando la melodía. Es en el registro de 1956 donde muestra mayor interés por acentuar la nota que sigue la línea melódica, no solo en el primer acorde sino en todos los del movimiento. En la versión de 1973-75 dependiendo de los acordes, Menuhin combina mantener dos notas o enfatizar en la línea melódica.

En la Figura 1 se puede ver la transcripción de la interpretación del acorde de Sol en el compás 2 del *Adagio*. En 1935 divide las notas en dos grupos de dos de manera homogénea, sin dejar ninguna sola, mientras que en las grabaciones posteriores acelera la división en dos para mantener independiente la nota que continúa la melodía.

⁴³ ORNOY, Eitan. "Recording Analysis of J. S. Bach's G Minor...", pp. 11-12.

⁴⁴ FABIAN, Dorottya. *A Musicology of Performance*:..., p. 190.

Adagio c. 2



Transcripción interpretación del acorde 1935



Transcripción interpretación del acorde 1956-73/75

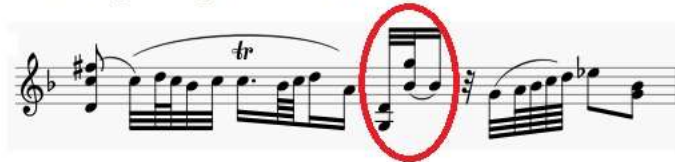


Figura 1. Transcripción de la interpretación del acorde del c. 2 del *Adagio* de la *Sonata n° 1 en Sol menor BWV 1001*. Se puede escuchar el audio en el siguiente enlace: <https://youtu.be/utOTs9-4sUk>.

Uno de los fragmentos más complejos técnicamente en esta sonata se encuentra en la *Fuga*, en los compases 35-41, en los que el intérprete tiene que ejecutar acordes de tres notas a ritmo de corchea. Del 35 al 37 dos voces se mantienen a ritmo de blanca y la melodía se mueve a corchea. A partir del compás 38 las dos voces superiores están escritas a corchea sobre una nota pedal de Re blanca.



Figura 2. *Fuga* de la *Sonata n° 1 en Sol menor BWV 1001*, cc. 35-41.

Según Fabian no hay una preferencia clara sobre un tipo de ejecución entre intérpretes convencionales o historicistas en este pasaje en concreto. En su investigación concluye que las formas más usuales son, por un lado, tocar las blancas como acordes. Por otro, tocar los dos primeros compases y medio de forma arpegiada y los acordes sobre la nota pedal de manera conjunta tras tocar el grave. Finalmente, también hay intérpretes que arpegian la sección entera⁴⁵.

⁴⁵ FABIAN, Dorottya. *A Musicology of Performance*:..., p. 186.

Menuhin mantiene el mismo modo de producir y de dividir los acordes de esta sección en las tres grabaciones. Al transcribir la interpretación se observa que el ritmo de corchea se transforma en semicorcheas para tocar los acordes completos separando una nota y tocando dos juntas. En los tres primeros compases la línea melódica cae en parte débil. A partir del compás 38 las dos notas superiores pasan a parte fuerte y la nota pedal cambia a parte débil, marcando así la melodía sobre el acompañamiento.



Figura 3. Transcripción de la interpretación de Menuhin de los acordes de los cc. 35-41 de la *Fuga* de la *Sonata n° 1 en Sol menor BWV 1001*. El audio se puede escuchar en el siguiente enlace: <https://youtu.be/8pYynzkWn-g>.

No se aprecia en ninguno de los tres registros que Menuhin se decante por arpeggiar los acordes, manteniéndose fiel a la técnica heredada de sus maestros y a la interpretación convencional. Tampoco hay constancia de que utilizase un arco barroco, como sí haría más adelante en la grabación de “La Folía” de Corelli⁴⁶. De esta manera, el violinista se mantiene dentro de un estilo y una técnica que domina, sin explorar nuevas tendencias.

⁴⁶ DONINGTON, Robert. “Authenticity and Showmanship in Corelli's Op.5: Robert Donington Discusses a New Recording of the Violin Sonatas”. *Early Music*, 10, 2 (1982), p. 227.

2. TEMPO

Para el análisis del tempo, cada uno de los movimientos ha sido estudiado como pista independiente y se le ha aplicado la siguiente fórmula para establecer el tempo medio⁴⁷:

$$\frac{\text{Número de compases} \times \text{pulsos de un compás}}{\frac{\text{duración en segundos}}{60}} = \text{tempo medio}$$

Una vez se ha obtenido el tempo medio se han cotejado con las indicaciones de agógica del manuscrito y de la edición *urtext*. El único movimiento que tiene indicación de tempo es la *Fuga* que indica *allegro*. En la Figura 4 se pueden observar los resultados de cada uno de los movimientos con la indicación metronómica según la figura de referencia en cada caso. En esta comparación se observa que las diferencias de tempo son mínimas, con excepción del *Presto*, ya que la última versión es nueve puntos más rápida que la primera. La grabación de 1956 se encuentra en un puesto intermedio, con un *Adagio* un poco más lento, la *Fuga* un poco más lenta que la versión de 1935, pero más rápida que la de 1973-75; la *Siciliana* sensiblemente más rápida que en las otras dos y un *Presto* a una velocidad intermedia en comparación con los otros. En general se puede concluir que Menuhin mantiene unos tempos estables durante estos cuarenta años y que sus cualidades técnicas no decayeron, ya que para los movimientos rápidos escoge tempos más acelerados que en sus grabaciones de juventud.

	1935	1956	1973-75
Adagio	♩ = 21	♩ = 19	♩ = 22
Fuga (allegro)	♩ = 38	♩ = 37	♩ = 35
Siciliana	♩. = 24	♩. = 26	♩. = 25
Presto	♩. = 73	♩. = 77	♩. = 82

Figura 4. Muestra del tempo medio de cada movimiento.

⁴⁷ SARLO, Dario. *The performance style of Jascha Heifetz*,... p. 107.

Fabian (2015) explica en su libro que los músicos historicistas tienen tempos más lentos en los movimientos rápidos y tempos más rápidos en los lentos, que los que no interpretan versiones históricamente informadas⁴⁸. Según las indicaciones de tempo que se han obtenido no parece ser que Menuhin tuviera intención de recrear una versión historicista, sino que mantiene casi la misma velocidad desde su juventud, acelerando incluso los movimientos rápidos y manteniéndose por lo tanto en el estilo convencional. Si se comparan los tempos anteriores con una de las versiones de Enescu (1940) se observa la similitud con los de la grabación de juventud de Menuhin de 1935, reflejándose así la autoridad del maestro sobre el alumno. Al no variar mucho el tempo en los tres registros, la influencia sigue patente a lo largo de su carrera en esta obra.

	ENESCU 1940	MENUHIN 1935
Adagio	♩ = 20	♩ = 21
Fuga (allegro)	♩ = 37	♩ = 38
Siciliana	♩. = 29	♩. = 24
Presto	♩. = 70	♩. = 73

Figura 5. Comparación de tempo medio entre Enescu y Menuhin.

Fabian también indica que el contraste de tempo entre movimientos lentos y rápidos es menos significativo en las versiones historicistas ya que la lectura de tratados históricos promueve el uso de tempos moderados. Los tempos extremos son característicos de la concepción musical romántica del siglo XIX⁴⁹. Teniendo en cuenta esto y comparando los resultados reflejados en la Figura 4, se ha obtenido el tempo a corchea para igualar las indicaciones y ver así la diferencia con más claridad. El resultado se puede observar en la Figura 6.

⁴⁸ FABIAN, Dorottya. *A Musicology of Performance*:..., p. 130

⁴⁹ *Ibid.*, p. 136.

	1935	1956	1973-75
Tempo medio más rápido	♩= 219 Presto	♩= 231 Presto	♩= 246 Presto
Tempo medio más lento	♩= 42 Adagio	♩= 38 Adagio	♩= 44 Adagio

Figura 6. Tempo medio más rápido y más lento en las tres grabaciones.

En estos resultados se aprecia cómo en la versión en la que la diferencia de tempo es menos extrema es en la de 1935, mientras que en la de 1973-75 es mayor, por lo que se demuestra que Menuhin, en la interpretación de esta sonata, sigue manteniendo un carácter romántico y una interpretación convencional sin influencia de la historicista.

Otro de los indicativos del estilo interpretativo es el uso del *rubato*. Según explica Fabian, en las interpretaciones convencionales se usa como una herramienta para el fraseo que se utiliza en cuatro o más compases con *accelerandos* y *ritardandos* y puede coincidir con puntos cadenciales⁵⁰. Para examinar esto se han tomado como referencia las cadencias más importantes de cada movimiento y se han separado en secciones. Después, se han sometido a análisis usando el *Sonic Visualiser*. El primer paso ha sido marcar los pulsos de los fragmentos. Tras esto, en una nueva capa en el programa se crea el valor del *rubato*. A partir de aquí se extraen los datos que se insertan en un Excel para conseguir las gráficas comparativas de las tres versiones. En estas se representan los valores de forma inversamente proporcional, es decir, si el tempo baja la línea asciende. He estimado que los movimientos en los que es más fácil determinar la estabilidad del tempo son los lentos, ya que en ellos el intérprete tiene más posibilidades de hacer *rubato* en la melodía.

Una vez cotejados los datos se observa que el fraseo *rubato* de Menuhin es más amplio en las dos versiones más modernas que en la de juventud, donde el tempo permanece más estable. Este rasgo posiblemente se explica por la intención de mantenerse estrictamente fiel al texto musical en su primera etapa, entendiendo la interpretación como reproducción. A continuación se exponen

⁵⁰ FABIAN, Dorottya. *A Musicology of Performance:...*, p. 109-110.

algunas de las gráficas más relevantes, el resto se pueden consultar en el Anexo 1⁵¹.

En el *Adagio* las cadencias más importantes se encuentran en los compases 9, 13 y 22. En la Figura 7 se muestra la gráfica del *rubato* del compás 1 al 9. El pico más sobresaliente es el que coincide con el séptimo pulso, donde la frase reposa sobre un acorde de Sol menor y representa un frenazo interpretativo, precedido en los pulsos anteriores de un *accelerando* y un pulso estable. Aunque en las tres versiones la tendencia es similar, es en la de 1973-75 donde es más pronunciado, mientras que en la de 1935 es más contenido.

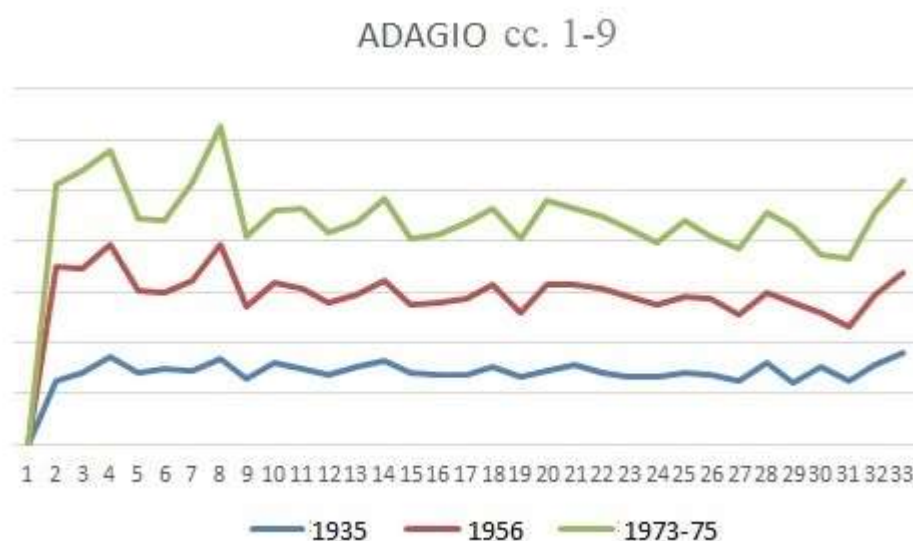


Figura 7. Representación gráfica del tiempo en la interpretación del *Adagio*, cc.1-9.

En la última parte del *Adagio* (cc. 13-22) también se aprecia una notable diferencia entre la primera grabación y las dos siguientes, siendo el violinista en su juventud mucho más comedido en cuanto a la variación del tiempo. Parece ser que la advertencia del maestro Enescu sobre tocar la obra de Bach de manera estricta se manifiesta más en el Menuhin de 1935 que en el más adulto. En las dos versiones más antiguas el violinista utiliza los *accelerandos* y *ritardandos* de forma más despreocupada y en función al fraseo y los procesos cadenciales, como en el compás 15 (pulsos 9-12 de la Figura 8), donde el intérprete acelera hasta reposar en la tercera parte sobre un acorde de Do menor. En el compás 19 (pulso 25-28) empieza la preparación hacia el final de

⁵¹ Anexo 1: gráficas de tempo Página 32.

la obra con un *rubato* más acentuado que en los compases anteriores en las versiones de 1956 y 1973-75.

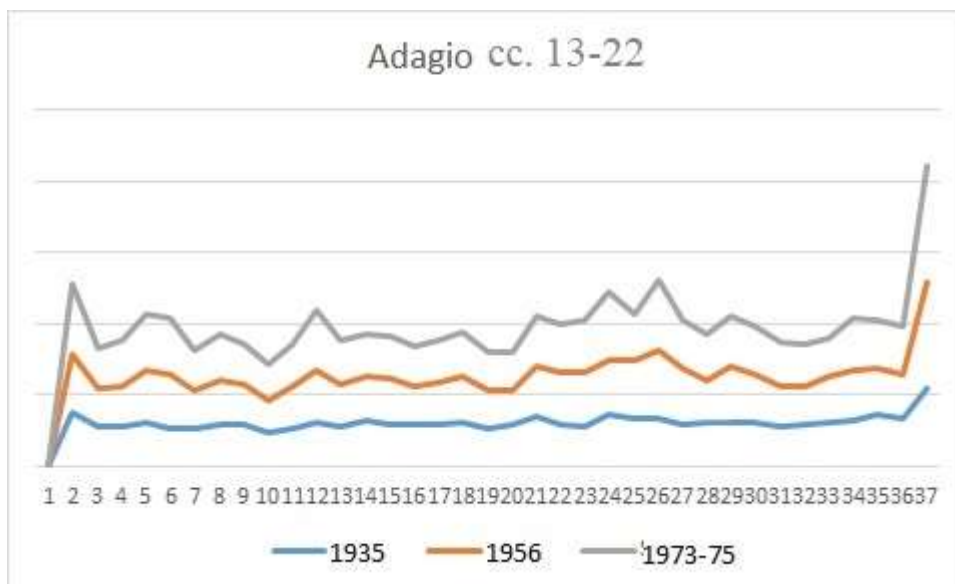


Figura 8. Representación gráfica del tempo en la interpretación del *Adagio*, cc.13-22.

La *Fuga* no se ha analizado en función de la entrada de sujetos sino a partir de las cadencias más importantes, que se encuentran en los compases 14 (Sol menor), 24 (Re mayor), 55 (Do menor), 64 (Si bemol mayor) y 87 (Sol menor). Menuhin mantiene el pulso bastante estable durante todo el movimiento. Es solo a partir del compás 64 donde se permite un *rubato* más amplio.

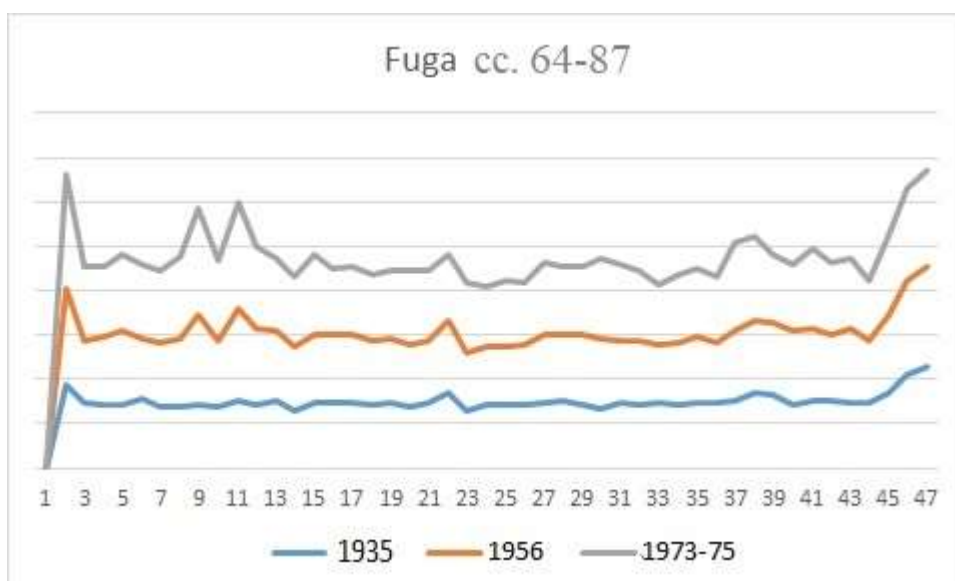


Figura 9. Representación gráfica del tempo en la interpretación de la *Fuga*, cc.64-87.

En la Figura 9 se observa que, de nuevo, el registro sonoro más estable en los pulsos es el de 1935. En los dos posteriores, en los pulsos nueve y once (cc. 69 y 70) ralentiza la velocidad ya que el diseño melódico cambia a unos arpeggios sobre la dominante. El intérprete marca la primera semicorchea, alargando esos pulsos. Se trata de un recurso interpretativo para destacar el bajo y crear sensación de acompañamiento que afecta a la velocidad y estabilidad del tempo de la obra.



Figura 10. *Fuga de la Sonata n° 1 en Sol menor BWV 1001*, cc. 69-70.

La *Siciliana* se ha dividido en tres partes: A (cc. 1-4), B (cc. 5-9) y C (cc. 10-20). Este, al ser un movimiento lento, presenta un mayor uso del *rubato*, aunque es en la parte B, con el desarrollo del motivo principal y la modulación de Si bemol mayor a Sol menor, donde lo utiliza con más intensidad para marcar los cambios. En la Figura 11 se puede consultar cómo en el compás 6 (pulsos 5-8) el tempo se retrasa en las fusas para después acelerar en el siguiente motivo y retomar el pulso. En este movimiento la interpretación de la versión de 1935 vuelve a ser más estable que las dos posteriores.

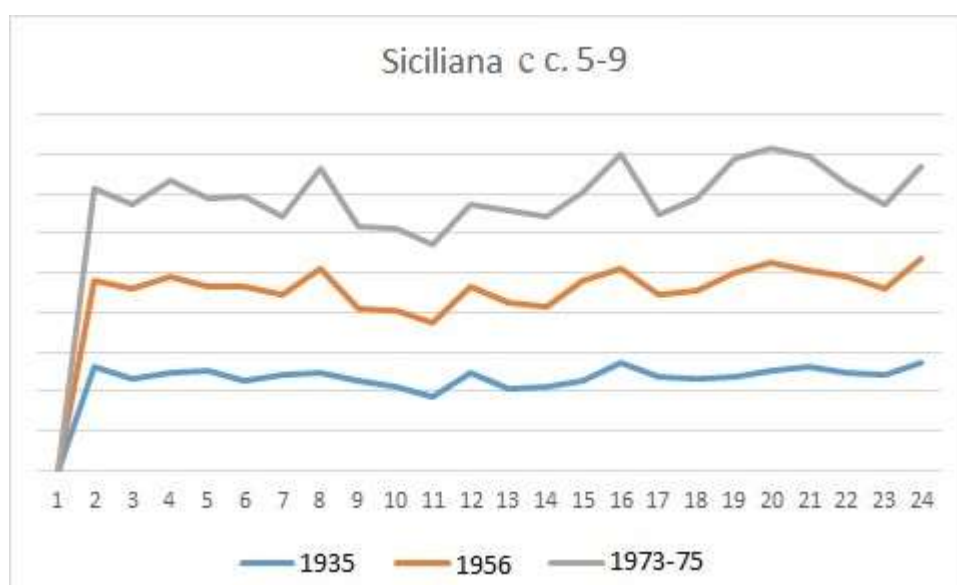


Figura 11. Representación gráfica del tempo en la interpretación de la *Siciliana*, cc. 5-9.

El *Presto* se divide en dos secciones A (cc. 1-54) y B (cc. 55-136) y ambas se repiten. En la sección A pasa por las tonalidades Sol menor, Si bemol Mayor y Re menor. En la parte B, Re mayor, Do menor y Sol menor. Para el análisis se han estudiado las partes y las repeticiones por separado. La interpretación de Menuhin en este movimiento es muy regular, resultando un movimiento perpetuo de semicorcheas donde prima el virtuosismo sobre el fraseo métrico. Los cambios de tempo son mínimos y en las tres versiones tienen un carácter muy similar. Entre las repeticiones tampoco hay diferencias reseñables. En la parte B hay algunas variaciones de tempo más notables que coinciden con cambios de articulación por ligaduras (cc. 75-79, pulsos 21-26 de la Figura 12), donde el intérprete aprovecha este carácter *legato* para añadir un extra de expresividad con el *rubato*.

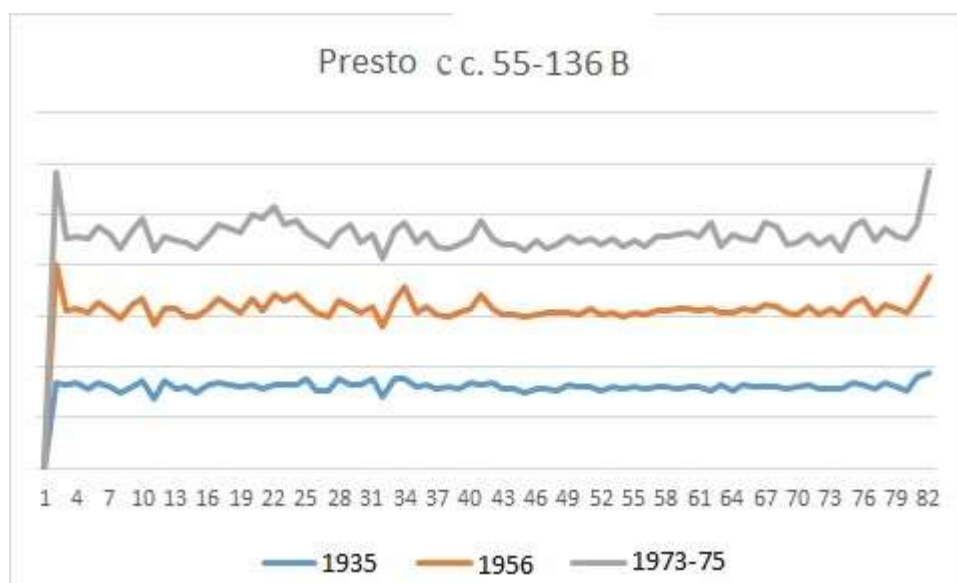


Figura 12. Representación gráfica del tempo en la interpretación del *Pesto* cc. 55-136 B.

El estilo interpretativo de Menuhin en cuanto al tempo de esta obra se mantiene con alteraciones muy leves a lo largo de su carrera. Destaca la fidelidad del violinista a su propuesta de juventud, aunque con la edad las versiones se vuelven un poco más libres y expresivas, permitiéndose ser menos estricto con el tempo y más atrevido con el *rubato*.

3. DINÁMICAS

Las dinámicas son otro de los puntos más importantes a tener en cuenta en el análisis de grabaciones. Nicholas Cook dedica un capítulo completo a este parámetro en su libro *Beyond the score: Music as Performance*⁵². Se han analizado los tres registros de esta investigación con el *Sonic Visualiser*, que ofrece de manera muy visual una comparativa entre tempo y dinámica. No se han comparado entre sí en función de si la dinámica es más fuerte o más piano en cada versión, sino en el uso que hace de los matices y los contrastes. Los fragmentos estudiados coinciden con los que se utilizaron para el análisis del *rubato*.

Cook explica en su libro el concepto arco de frase, que es el fenómeno que se produce por la asociación de tempo y dinámica en la interpretación, de manera que los intérpretes cuando aceleran tocan más fuerte y cuando bajan el tempo, habitualmente lo hacen más piano. Esto da como resultado que en cada frase se dibuje un arco temporal y dinámico⁵³. La forma de arco se produce porque tienden a tocar más rápido y más fuerte hacia el medio de la frase y, más lento y piano al final. Fabian indica que este tipo de fraseo es más común dentro de las interpretaciones convencionales que en las historicistas, ya que en estas últimas los intérpretes frasean en unidades más cortas, de compases o medios compases⁵⁴.

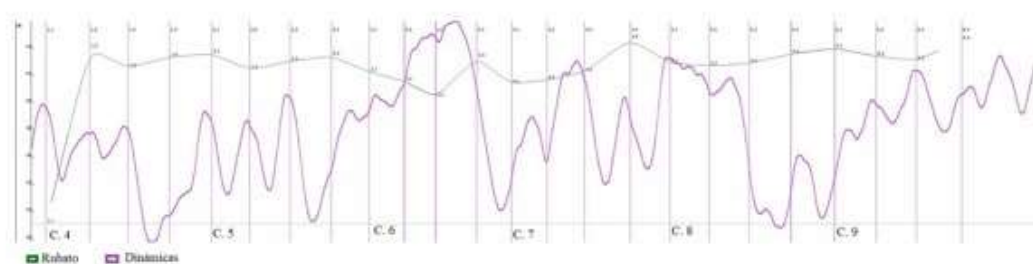
El arco de frase se observa claramente en la *Siciliana* en los compases 4-9. Este fragmento se divide en dos frases: desde el tercer tiempo del compás 4 hasta el 6 y desde el compás 7 hasta la caída del 9. Y estas, a su vez, en dos semifrases. En las tres versiones, en el compás 4 en el tercer pulso, en la caída del compás 7 y en el tercer pulso del compás 8, se produce un *decrescendo* acompañando a una bajada de tempo, coincidiendo con los finales. Tanto las frases como las semifrases están marcadas por un fraseo en la dinámica, aunque en la tercera versión el arco es menos pronunciado en la primera semifrase.

⁵² COOK, Nicholas. *Beyond the Score...*, pp. 176-223.

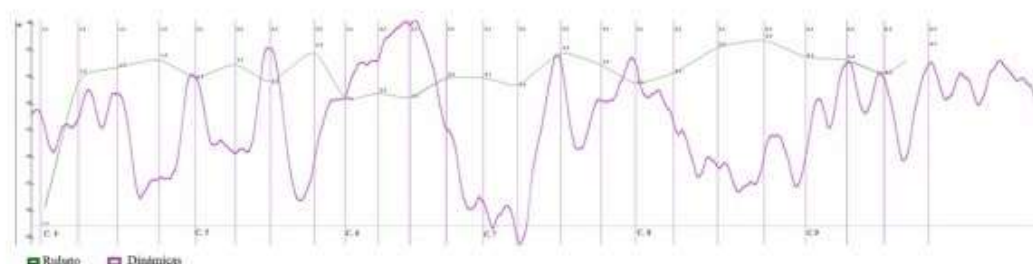
⁵³ *Ibid.*, pp. 176-178.

⁵⁴ FABIAN, Dorottya. *A Musicology of Performance:...*, p. 111.

Siciliana cc. 4-9 1935



Siciliana cc. 4-9 1956



Siciliana cc. 4-9 1973-75

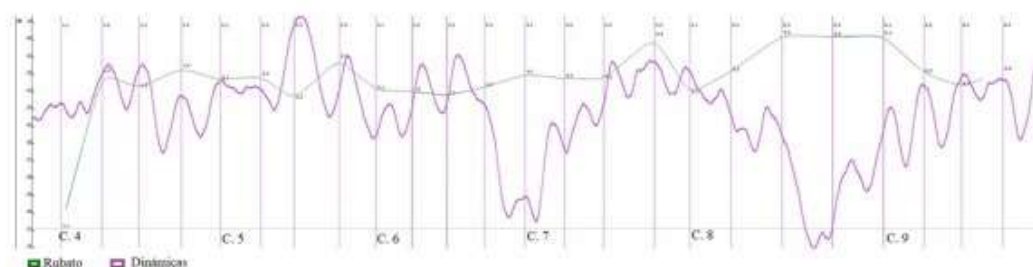


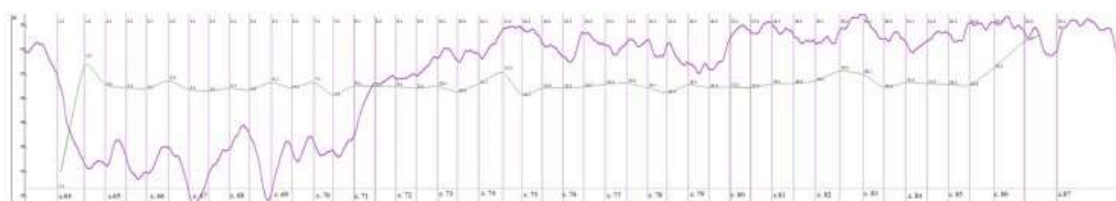
Figura 13. Representación gráfica de la dinámica y el tempo en la interpretación de la *Siciliana*, cc. 4-9. El audio se puede escuchar en el siguiente enlace: <https://youtu.be/cLbIHGX DzZs>.

Las *fugas* suelen organizarse dinámicamente en secciones contrastantes para marcar la entrada de los materiales. En las interpretaciones convencionales se detectan pasajes con *crescendos* y *diminuendos* más amplios que en las versiones historicistas⁵⁵. En el análisis de la *Fuga* el dibujo de la dinámica es bastante similar en las tres versiones. En el compás 64 comienza una sección en Si bemol mayor en semicorcheas en la que el intérprete hace un piano que contrasta con la dinámica de la sección anterior en la que había material del sujeto. A partir del compás 69 comienza un *crescendo* que tiene su punto más fuerte en la segunda parte del compás 74 y en el 75, donde vuelve a haber acordes y se presenta otra vez material del sujeto. Cuando la textura es más densa, por lo general tiende a crecer hacia el forte. En la grabación de 1956, sin

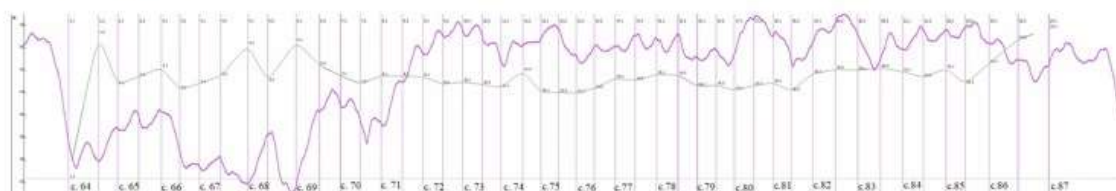
⁵⁵ FABIAN, Dorottya. *A Musicology of Performance*:..., p. 193.

embargo, alcanza el punto más fuerte al final del pasaje de semicorcheas en el compás 73, relajando la dinámica antes del compás 74 para volver a marcar la segunda parte de este más fuerte. A partir del 74 mantiene hasta el compás 87 un matiz fuerte, con algunas inflexiones marcadas por la alternancia de acordes y melodía y por el rubato. Por lo tanto, Menuhin prepara este crescendo durante diez compases. Cuando el tempo se ralentiza (cc. 78 y 82), las versiones de 1935 y 1973-75 coinciden en pequeños *decrecendos*, mientras que en la de 1956 las inflexiones se producen en función a los acordes de la partitura y no a los pulsos.

Fuga cc. 64-87 1935



Fuga cc. 64-87 1956



Fuga cc. 64-87 1973-75

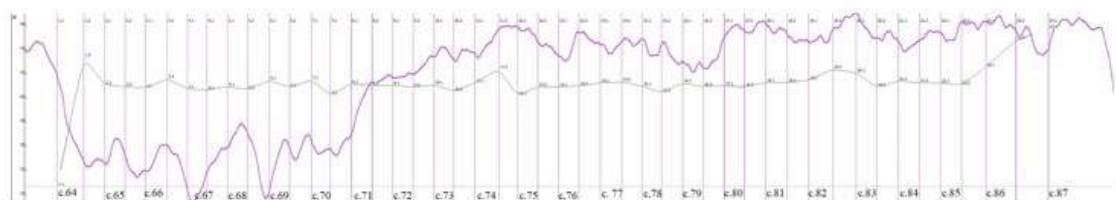


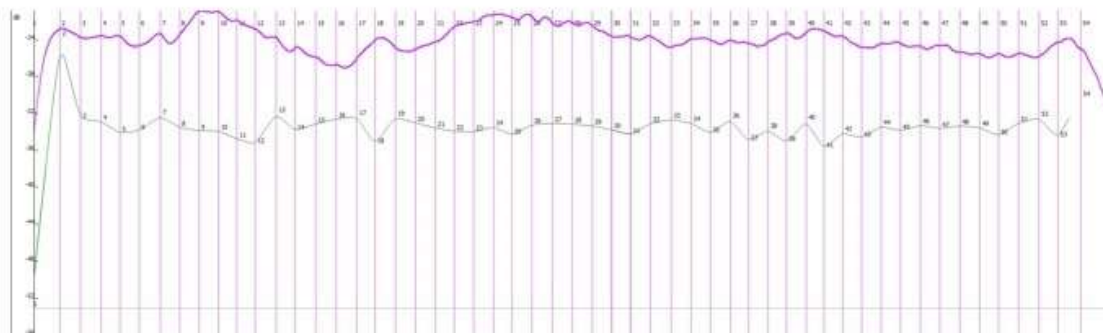
Figura 14. Representación gráfica de la dinámica y el tempo en la interpretación de la *Fuga*, cc. 64-87. El audio se puede escuchar en el siguiente enlace: https://youtu.be/J_YLEWEjFw.

Por último, se ha estudiado el uso que hace Menuhin de las dinámicas en las repeticiones del *Presto*. Fabian expone que es común el uso de matices escalonados para diferenciar la parte A y B de los movimientos y para contrastar las repeticiones⁵⁶. En las tres grabaciones Menuhin toca la primera vez en un matiz fuerte la primera parte, con pequeños *decrecendos* en los compases 17, 32 y 52. En la repetición sí que hace más inflexiones, incrementando los

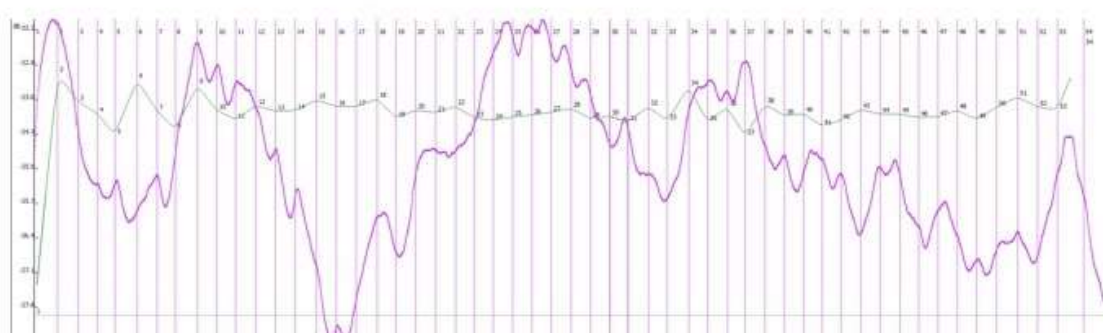
⁵⁶ FABIAN, Dorottya. *A Musicology of Performance*:..., p. 193.

contrastes y haciendo estos *decrescendos* más amplios. En las tres versiones hace el mismo tipo de fraseo, pero es en la grabación de 1956 donde los contrastes en la dinámica en la repetición son menores.

Presto A cc. 1-54 1935

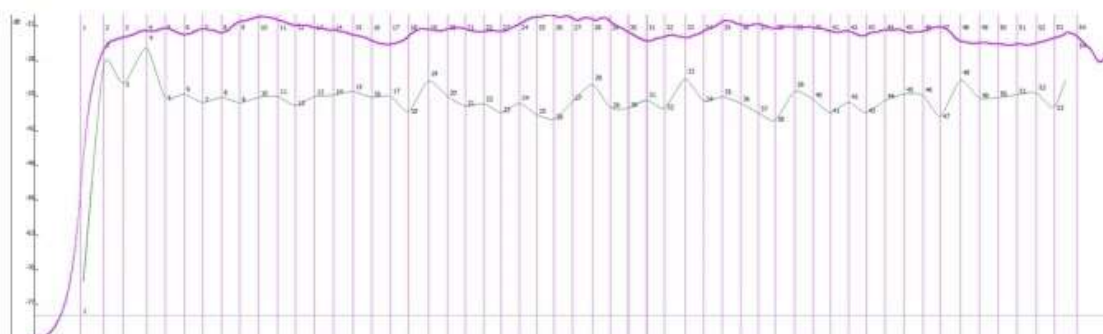


Presto A' cc. 1-54 1935

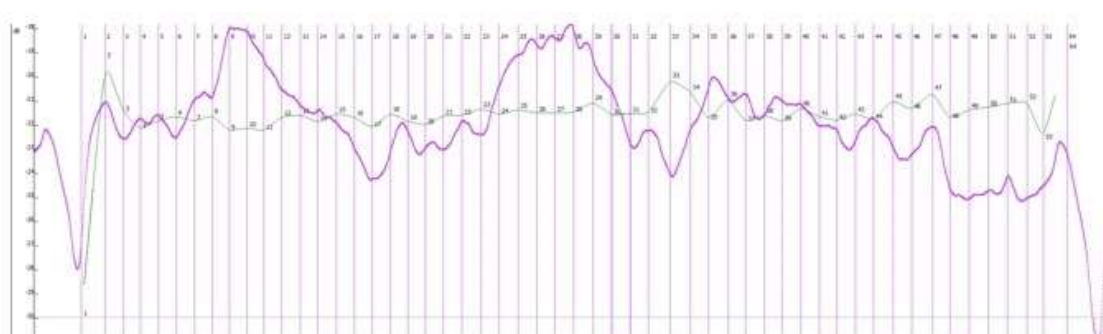


■ Tempo ■ Dinámicas

Presto A cc. 1-54 1956

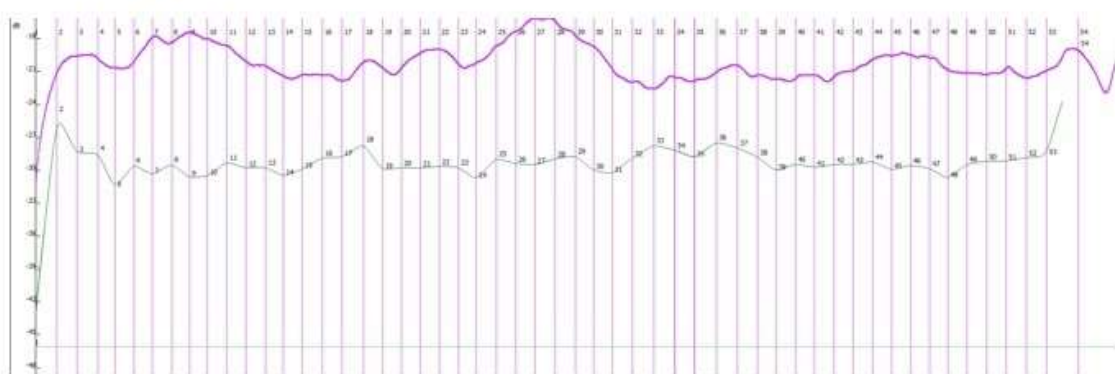


Presto A' cc. 1-54 1956



■ Tempo ■ Dinámicas

Presto A cc. 1-54 1973-75



Presto A cc. 1-54 1973-'75

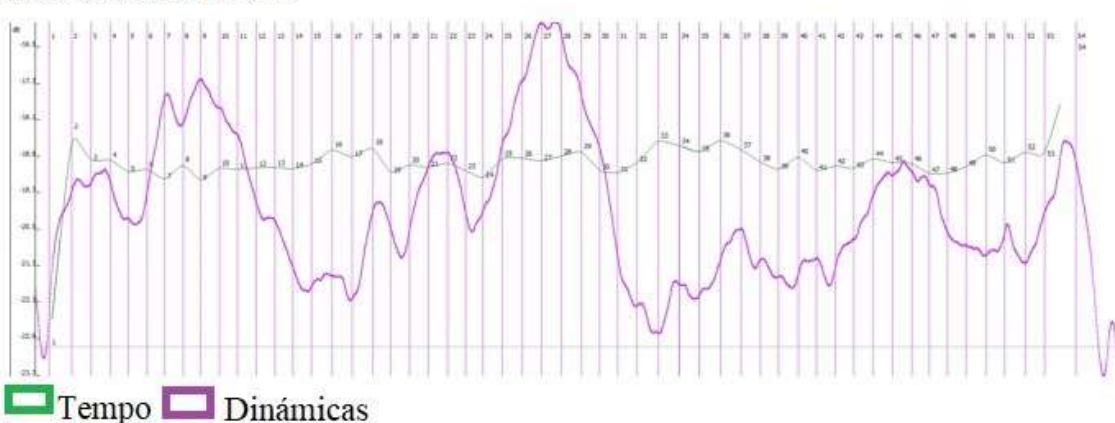


Figura 15. Representación gráfica de la dinámica y el tempo en la interpretación del *Presto*, cc. 1-54. El audio se puede escuchar en el siguiente enlace: <https://youtu.be/JsaLbfF1kJq>.

Por tanto, el violinista mantiene parámetros en las tres grabaciones que indican que su interpretación sigue siendo convencional, como el arco de frase, la construcción de grandes *crescendos* y *decrescendos* y el uso de dinámicas contrastantes para diferenciar secciones.

4. VIBRATO

El vibrato es, sin duda, una de las señas de personalidad de los violinistas. Además, su uso y características permiten reconocer el periodo de las grabaciones, así como decidir el estilo interpretativo de los músicos.

Para el análisis de la evolución del vibrato de Menuhin se han seleccionado diferentes compases del *Adagio* y de la *Siciliana* por ser dos movimientos lentos donde el uso de este recurso es más expresivo y constante. Además, su desarrollo sobre notas largas permite observar la amplitud del vibrato y establecer si se interrumpe entre notas. El estudio y cotejo de muestras se ha

hecho sobre determinados compases que han sido analizados mediante espectrogramas a través del *Sonic Visualiser*, lo que sumado al análisis auditivo permite evidenciar las diferencias entre las versiones.

Del *Adagio* se han seleccionado los compases 19 y 20, donde la línea melódica está escrita sin acompañamiento y con notas de diferentes duraciones. En la versión de 1935, Menuhin vibra todas las notas de este pasaje, exceptuando las que por la digitación toca en cuerda al aire (La en el segundo pulso del compás 19, Sol primer pulso del compás 20 y Re tercer pulso del compás 20). El vibrato se hace más intenso en las notas largas. En el espectrograma se puede ver cómo el espectro se hace más alto y ondulado en las corcheas y semicorcheas con puntillo. Además, se vale de este para reforzar los *crescendos*. En la grabación de 1956 cambia la digitación y solo toca dos notas en cuerda al aire (La del segundo tiempo del compás 19 y Sol del primer tiempo del compás 20). El uso del vibrato es muy similar y continuo, aunque en esta versión es más rápido, estrecho e intenso en las notas más largas, mientras que algunas semicorcheas se quedan más planas. Lo utiliza para marcar las partes fuertes de los pulsos y también para aumentar la dinámica. En la interpretación de 1973-75, hace la misma digitación que en la primera grabación y desarrolla un vibrato menos rápido que en la versión de 1956 aunque coincide con esta en la mayor intensidad sobre las notas en los tiempos más fuertes.

A modo de ejemplo en la siguiente tabla se pueden comparar los espectrogramas de dos de las notas del compás 19 en las que Menuhin vibra con mayor intensidad. El resto de espectrogramas se pueden consultar en el Anexo 2⁵⁷.

⁵⁷ Anexo 2. Espectrogramas Página 39.

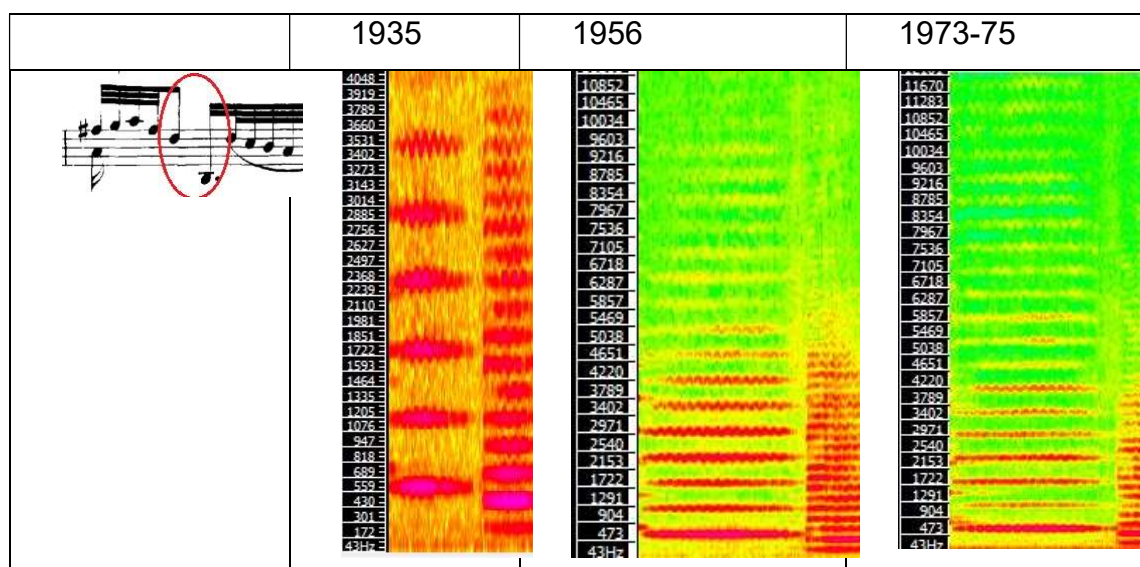


Figura 16. Espectrogramas de vibrato. *Adagio*. El audio se puede escuchar en el siguiente enlace: <https://youtu.be/tRDTc0wxXcl>.

De la *Siciliana* se ha estudiado el primer compás, ya que presenta el tema principal y, además, hay dobles cuerdas. Esto permite observar cómo la ejecución de acordes y de dos notas a la vez afecta al vibrato del violinista. En 1935 Menuhin sigue usando el mismo tipo de vibrato que en el *Adagio*, aunque sobre el acorde y las dobles cuerdas este es un poco más amplio. En la grabación de 1956 el violinista lo desarrolla de forma intensa y continua durante todo el compás, sin importar si la línea melódica tiene acompañamiento o no. En 1973-75 las notas sin acompañamiento siguen siendo similares a las de la versión anterior, en cambio cuando comienzan las cuerdas dobles lo combina con pulsos no vibrados. El último pulso antes del acorde no lo vibra y el penúltimo del compás muy levemente, reservando el vibrato más intenso para destacar las partes fuertes de cada tiempo. En la Figura 14 se puede comprobar el espectrograma de la segunda parte del compás para ver las diferencias entre las grabaciones.

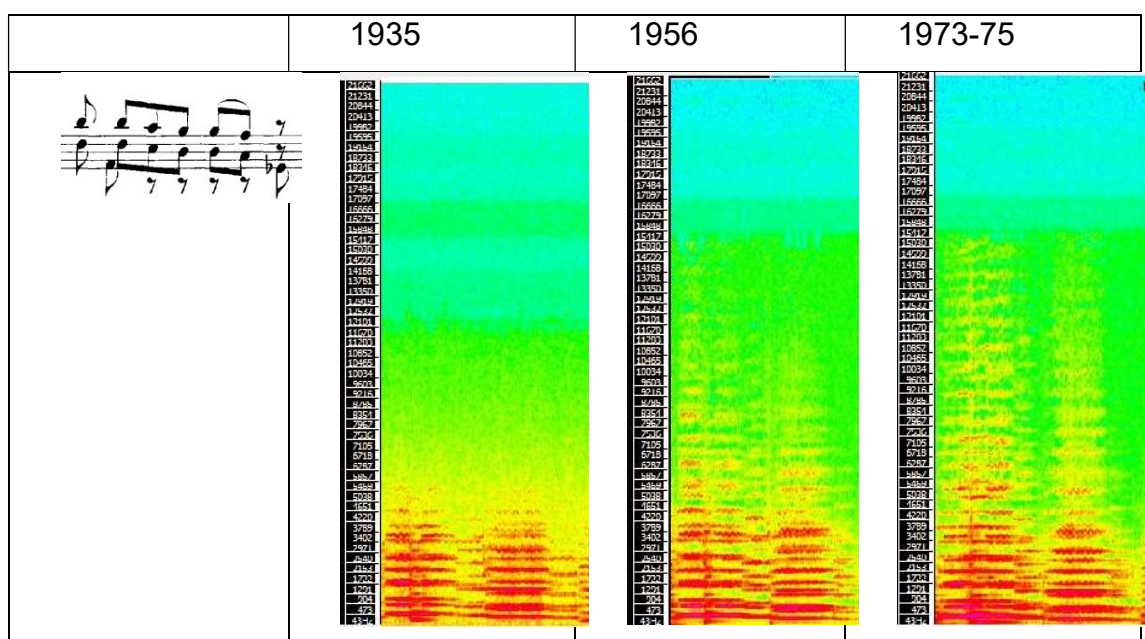


Figura 17. Espectrogramas de vibrato. *Siciliana*. El audio se puede escuchar en el siguiente enlace: https://youtu.be/yI_H6Jqjeeo.

En el caso de las tres grabaciones de Menuhin que aquí se estudian, el uso del vibrato es continuo y sobre todas las notas, entendiéndose como un elemento de producción de sonido más que como un rasgo selectivo de expresividad, aunque la intensidad varía entre los registros y evoluciona hacia un vibrato más estrecho y rápido. El uso de este recurso de manera continuada con tanta intensidad refleja el estilo convencional interpretativo del violinista, ya que los músicos historicistas usan el vibrato de forma más puntual.

5. CONCLUSIONES

En esta investigación se ha estudiado el estilo de Menuhin a través de las características de las interpretaciones convencionales y las históricamente informadas. A partir de este análisis se ha determinado cómo evolucionó el estilo del violinista en cuarenta años, según las similitudes y diferencias entre los parámetros observados. Concretar la pertenencia a un estilo ha sido importante para establecer si este se mantuvo en las tres versiones.

Tras el análisis de las grabaciones se ha comprobado que los tres registros del violinista se pueden encuadrar dentro de las interpretaciones convencionales y que no hay razón para pensar en que haya podido tener influencia, en esta obra en concreto, de la interpretación históricamente informada.

En cuanto a la ejecución de los acordes, el violinista mantiene una técnica similar, agrupando las notas en bloques, normalmente de dos más dos notas cuando el acorde es de cuatro notas y dos más una si este es de tres, sin llegar a arpeggiar ningún acorde, técnica más propia de las versiones historicistas. La evolución que hay dentro del estilo se muestra a partir de 1956, donde se aprecia la tendencia a mantener la nota que continúa la línea melódica, haciendo así el fraseo melódico más continuo.

El estudio del tempo muestra cierta predisposición del intérprete a mantenerlo muy similar en las tres grabaciones. Las características de este también coinciden con la interpretación convencional, eligiendo tempos más extremos entre movimientos. Esto se acentúa en la última grabación, afianzando al violinista dentro de esta tendencia. La influencia de Enescu es palpable al ser similares los tempos de profesor y alumno. El mismo Menuhin reconoce que las enseñanzas y los consejos del maestro estuvieron muy presentes durante toda su carrera a la hora de tomar decisiones sobre la interpretación, lo que pudo favorecer que mantuviera la tradición interpretativa romántica en esta pieza tan importante dentro del canon violinístico.

El uso del *rubato* cambia entre la versión más antigua y las dos posteriores. A medida que el violinista maduraba, dejaba paso a una mayor libertad expresiva, haciendo un uso más amplio de este. En la grabación de juventud, Menuhin se muestra más comedido con el uso de este recurso y el tempo se mantiene más estable, quizás influenciado por la advertencia de Enescu de no dejar que la emoción alterase la obra de Bach. En las dos versiones posteriores nos encontramos ante un músico más maduro que se permite utilizar el *rubato* de forma más expresiva.

El violinista sigue construyendo frases amplias con la ayuda de las dinámicas, propias de la interpretación convencional, durante estos cuarenta años. El arco de frase es visible en las tres interpretaciones, incluso está más presente en la versión de 1973-75. El análisis de los movimientos y la comparación entre ellos establecen que el uso de las mismas estructuras dinámicas es constante en las tres grabaciones. La ausencia de indicaciones tanto en el manuscrito como en la edición *urtext* hace que los intérpretes tengan mayor libertad de decisión sobre estas. Las que Menuhin decidió para la primera grabación se mantuvieron durante cuarenta años, aunque con pequeñas variaciones e inflexiones. Destaca

también el uso de dinámicas contrastantes, para señalar materiales nuevos y separar secciones, característica propia de las interpretaciones convencionales.

En las tres grabaciones, el vibrato es un elemento más de producción de sonido, continuo y presente en casi todas las notas. No se usa con la intención de embellecer ciertos puntos o de manera puntual, característica de las interpretaciones historicistas. En los dos registros más modernos se desarrolla más estrecho y rápido, aunque su uso se vuelve más refinado, apoyando aspectos melódicos y armónicos. En resumen, su influencia en la expresión es mayor. El uso ininterrumpido e intenso de este recurso hace que el intérprete se clasifique dentro de la interpretación convencional.

Por lo tanto, se puede afirmar que en la interpretación de la *Sonata nº 1 en Sol menor BWV 1001* de Johann Sebastian Bach, Menuhin permanece fiel al estilo convencional. Mantiene a grandes rasgos las indicaciones de juventud, pero evolucionan sus habilidades técnicas y expresivas. Estos resultados pueden servir para que los intérpretes que busquen influencias a la hora de desarrollar una propuesta de esta obra, puedan encontrar claves en los parámetros analizados.

BIBLIOGRAFÍA

- BLUME, Friedrich y NEWCOMB, Wilburn W. "J. S. Bach's Youth". *The Musical Quarterly*, 54, 1 (1968), pp. 1-30.
- BOYDEN, David D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. Nueva York, Oxford University Press, 1990.
- CABRERA, Emilio. *Laudatio de Lord Yehudi Menuhin*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 1995.
- CANNAM, Chris; LANDONE, Christian; y SANDLER, Mark. *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*. Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference (2010). Versión 4.0.1. <https://www.sonicvisualiser.org/> [consulta: 17/6/2020].
- COOK, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford, Oxford University Press, 2013.
- CUTTS, Chloe. "Menuhin: A life through a lens". *The Strad*, 127, 1513 (2019), pp. 38-45.

- DUBAL, David. *Conversations with Menuhin: a celebration on his 75th birthday*. Londres, Heinemann, 1991.
- DONINGTON, Robert. "Authenticity and Showmanship in Corelli's Op.5: Robert Donington Discusses a New Recording of the Violin Sonatas". *Early Music*, 10, 2 (1982), pp. 224-227+229.
- FABIAN, Dorottya. *A Musicology of Performance: Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*. Cambridge, Open Book Publishers, 2015.
- . "Towards a Performance History of Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin: Preliminary Investigations". *Essays in Honor of László Somfai: Studies in the Sources and the Interpretation of Music Lanham*. Vikárius, L. y Lampert, V. (eds.). Maryland, Scarecrow Press, 2005, pp. 87-108.
- KINLOCH ANDERSON, Ronald; DUCHEN, Jessica; y BURTON, Humphrey. "Menuhin [Baron Menuhin of Stoke d'Abernon], Yehudi." *Grove Music Online*. (2001). [consulta: 17/6/2020].
- KOLNEDER, Walter. *The Amadeus book of the violin: construction, history and music*. Cambridge, Amadeus Press, LLC, 1998.
- LAKI, Péter. "Performance Practice and Philology in Bartók's Violin Concerto (1938)". *Studia Musicologica*, 53, 1/3 (2012), pp. 153-159.
- LEECH-WILKINSON, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London, CHARM, 2009, <https://charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>, [consulta: 17/6/2020].
- LESTER, Joel. *Bach's Works for Solo Violin: style, structure, performance*. Nueva York, Oxford University Press, 1999.
- MASÓ AGUT, Mario. "Leopoldo Querol i el seu lloc en el pianisme espanyol del segle XX". *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura: revista de recerca humanística i científica*, 24 (2013), pp. 63-75.
- MENUHIN, Yehudi. *Unfinished Journey*. Londres, Macdonald and Jane's, 1977.
- ORNOY, Eitan. "In Search of Ideologies and Ruling Conventions among Early Music Performers". *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*, 6 (2007-2008), pp. 1-19.
- . "Recording Analysis of J. S. Bach's G Minor Adagio for Solo Violin (excerpt): A Case Study". *Journal of Music and Meaning*, 6 (2008), pp. 2-47.
- REBOLLO GARCÍA, María de Lourdes. *Iberia de Isaac Albéniz: Estudio de sus interpretaciones a través de "El Puerto" en los registros sonoros*. Tesis doctoral. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2015.
- ROCA ARENCIBIA, Daniel. *El análisis auditivo y el análisis orientado a la interpretación según la metodología IEM*. Tesis Doctoral. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas Gran Canaria, 2013.
- SANMARTINO, Federico. "Ceros y unos en la musicología. Software y análisis musical". *Resonancias*, 19, 33 (2015), pp. 27-54.

SARLO, Dario. *The Performance Style of Jascha Heifetz*. Nueva York, Ashgate, 2015.

STENZL, Jürg. "In search on a History of Musical Interpretation". *The Musical Quaterly*, 79, 4 (1995), pp 683-699.

The oficial website of Yehudi Menuhin, <https://www.menuhin.org/>, [consulta: 17/6/2020].

VITTES, Laurence. "10 Essential Yehudi Menuhin Recordings". *Strings*, 17 de diciembre de 2015, <https://stringsmagazine.com/10-essential-yehudi-menuhin-recordings/> [consulta: 17/6/2020].

WALDEN, Joshua M. "'An Essential Expression of the People': Interpretations of Hasidic Song in the Composition and Performance History of Ernest Bloch's Baal Shem". *Journal of the American Musicological Society*, 65, 3 (2012), pp. 777- 820.

PARTITURAS

Johann Sebastian Bach. Sechs Sonaten und Partiten. Violine solo. BWV 1001-1006. Edición de Klaus Rönna. Múnich, G. Henle Verlag, 1987.

Johann Sebastian Bach. Sei solo. A violino senza basso accompagnato. Libro Primo. Manuscrito, 1720.

DISCOGRAFÍA

BACH, Johann Sebastian. *Complete Sonatas and Partitas for Solo Violin BWV 1001*. George Enescu. (Grabación 1940). CD. IDIS 328/29.

BACH, Johann Sebastian. *Sonata n°1 in G minor for solo violin BWV 1001*. Yehudi Menuhin (Grabación 19/12/1935). CD. Warner 0825646777051.

BACH, Johann Sebastian. *Sonata n°1 in G minor for solo violin BWV 1001*. Yehudi Menuhin (Grabación 6-7/9/1956). CD. EMI 768102.

BACH, Johann Sebastian. *Sonata n°1 in G minor for solo violin BWV 1001*. Yehudi Menuhin (Grabación 3/73, 1-2/74 & 7/1975). CD. EMI 2C167-02720.